



Arte longa, vida breve: Rita Moreira, feminismo em cena

Long art, short life: Rita Moreira, feminism on the scene

Alina Nunes¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo explorar a história de vida de Rita Moreira, sublinhando sua importante produção de vídeos feministas durante a década de 1970. Para a realização do trabalho, utilizei como principal fonte uma entrevista realizada com Rita e que será analisada tendo como base a metodologia da história oral. Tendo em vista as articulações de Rita Moreira com o movimento feminista estadunidense, busco delinear como os debates do feminismo do período eram representados em seus vídeos. Além disso, procuro entender os vídeos de Rita como produtores de subjetividade, enfatizando que sua trajetória de vida se entrelaça a sua produção videográfica. Também, através das narrativas de Rita, é possível compreender o lugar da produção de vídeos como uma importante experiência feminista para várias artistas.

Palavras-chave: Vídeo. Feminismo. Histórias de vida.

Abstract: This paper aims to explore the life story of Rita Moreira, highlighting her production of feminist videos during the 1970s. In order to elaborate this essay, I will use as main source an interview with Rita, which will be analyzed based on oral history methodology. Given Rita Moreira's articulations with the american feminist movement, I seek to outline how the debates of this period's feminism were represented in her videos. In addition, I try to understand Rita's videos as producers of subjectivity, emphasizing that her life trajectory intertwines with her videographic production. Also, through Rita's narratives, it is possible to understand the place of video production as an important feminist experience for many artists.

Keywords: Video. Feminism. Life stories.

Introdução

“Os meus vídeos sempre serão feministas. Meus vídeos sempre serão feministas porque eu sou feminista.” (MOREIRA, 2019, p. 20)

¹ Mestranda em História pelo Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGH/UFSC), bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (FAPESC). Graduada em História também pela UFSC (2019). É integrante do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). E-mail: alinanunes2@gmail.com.

Esse trabalho tem como principal temática percorrer a trajetória de vida de Rita Moreira, jornalista, escritora, produtora de vídeos e feminista. Explorar a história de vida de Rita em conjunto à produção de seus vídeos permite compreender que as narrativas de seus vídeos e a narrativa de sua história de vida são intrínsecas. Ainda, podemos entender esses vídeos como vestígios das diversas reflexões e debates do feminismo, além de serem portadores da subjetividade das mulheres que os produziram (RAGO, 2013). A partir desse entendimento, cabe pensar as formas como se desenvolveram os diálogos entre o movimento feminista e a produção e circulação de vídeos nos Estados Unidos durante a década de 1970, refletindo sobre como a história de quem os produziu se inscreve nos vídeos. Para tanto, a principal fonte desse trabalho é uma entrevista realizada com Rita Moreira em abril de 2019².

Quando versamos sobre a escrita da história das mulheres, tratar da disponibilidade das fontes se torna uma questão extremamente sensível. Afinal, “os materiais que [...] historiadores utilizam (arquivos diplomáticos ou administrativos, documentos parlamentares, biografias ou publicações periódicas...) são produtos de homens que têm o monopólio do texto e da coisa públicos” (PERROT, 2017, p. 120). A partir da década de 1970, a história cultural alargou o campo de preocupação dos historiadores ao ampliar a noção de fonte histórica e tornar mais perceptíveis questões do aspecto do cotidiano. Além de trazer à luz da historiografia novas fontes como o cinema e outras produções audiovisuais, a expansão desse campo de pesquisa permitiu a inserção de vozes que antes não eram ouvidas, o que possibilita a escrita de uma história vista de baixo (THOMPSON, 1998). Se, para Walter Benjamin, a tarefa fundamental dos historiadores e historiadoras é “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994), dando voz àqueles e àquelas antes ignorados pela história, também é tarefa fundamental a busca por novas metodologias que deem conta de narrar a história de outros sujeitos e outras sujeitas, escondidos nas entrelinhas da narrativa histórica oficial. Para tanto, o desenvolvimento da metodologia da história oral a partir do fim da década de 1960, foi muito importante para evidenciar as entrelinhas da história. Assim, esse trabalho pretende enriquecer as discussões do campo da história cultural, dando espaço para a produção de vozes que não constam na narrativa oficial da historiografia, sendo, portanto, pertinente a inscrição de histórias de mulheres nessa narrativa oficial.

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). Este texto é uma adaptação de um dos capítulos de meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “Vídeo popular, arma feminista: narrativas de mulheres nas décadas de 1970 e 1980” (2019), sob orientação da Prof^a Dr^a Cristina Scheibe Wolff.

Como aponta Thompson, “a história oral pode resultar não apenas numa mudança de enfoque, mas também na abertura de novas áreas importantes de investigação” (THOMPSON, 1992, p. 26) dentro da história. A história oral, ao recriar as narrativas de histórias de vida, pode ser a única forma de ouvir sobre quem não deixou registros escritos. Ela produz a voz que não existe – e, “uma vez que a experiência de vida das pessoas de todo tipo possa ser utilizada como matéria-prima, a história ganha nova dimensão” (THOMPSON, 1992, p. 25). Assim, é compreensível que o crescimento do campo da história oral e do campo da história das mulheres se dê em conjunto, pois ambas buscam inserir na história as vozes que não eram ouvidas, objetivando a escrita de uma “história vinda de baixo” (SALVATICI, 2005, p. 29). Dessa forma, a história oral pode funcionar como uma “revanche” das mulheres à história tradicional, pois esta as incumbiu de silêncios em sua tradição (PERROT, 1989).

De acordo com Alejandra Oberti (2010), ao trabalharmos com os relatos de mulheres estamos considerando a possibilidade de propor outras formas de nos relacionarmos com os acontecimentos históricos, podendo redefinir as dimensões a partir das quais analisamos a história. Para a autora, os relatos das mulheres se apresentam como “antimonumentos”, pois os trabalhos com as memórias “no buscan arrancar del olvido a las mujeres que participaron de esas experiencia para colocarlas em um panteón junto a los héroes, sino que recuperan los gestos más sutiles, aquellos más difícilmente representables”³ (OBERTI, 2010, p. 29). Cabe considerar que esses gestos sutis possam ser mais bem compreendidos quando consideramos a subjetividade da memória das mulheres, essa, sempre atravessada pelo gênero.

Como toda pesquisa que busca elucidar uma história das mulheres, esse trabalho busca questionar as narrativas históricas ditas cristalizadas, universais e masculinas. Como apontou Joan Scott, reivindicar a escrita da história das mulheres “questiona a prioridade relativa dada à ‘história do homem’, em oposição à ‘história da mulher’, expondo a hierarquia implícita em muitos relatos históricos” (SCOTT, 1992, p. 78). Nesse sentido, compreender o conceito de gênero, utilizado como categoria de análise, é importante para o fazer dessa história das mulheres. Scott aponta o gênero como “criação social imposta sobre um corpo sexuado” (SCOTT, 1995, p. 75), em outras palavras, “a organização social da diferença sexual” (SCOTT, 1995, p. 72). Todo um sistema de opressão opera a partir disso: as hierarquias passam a ser de gênero, e não meramente de sexo. Sendo assim, as hierarquias de gênero são repetidas em todos os âmbitos sociais, e, dentro do mundo da produção audiovisual, não teria por que ser diferente.

³ “Não buscam tirar do esquecimento as mulheres que participaram dessas experiências para colocá-las em um panteão com os heróis, mas recuperam os gestos mais sutis, os mais difíceis de serem representados”.

Isso é notável no que diz respeito à trajetória política de produtoras de vídeo, cineastas, fotógrafas, entre tantas outras artistas. Assim, o gênero, construído socialmente e estabelecido pelas relações de poder que se dão pelo patriarcado, são legitimadas por um domínio de relações sociais.

Ao analisar a entrevista realizada com Rita Moreira a partir da metodologia da história oral, procuro perceber como ela se construiu como sujeita histórica dentro de sua trajetória de produção audiovisual. Também busco refletir sobre sua subjetividade, entendendo como essa atravessa sua produção videográfica. Ainda, procuro delinear alguns diálogos entre as produções com as ideias que eram pautadas pelo feminismo estadunidense nos anos 1970.

Para melhor organização das ideias, o trabalho está dividido em duas diferentes partes. Na primeira parte, busco contextualizar as experiências da difusão do vídeo a partir da difusão da primeira câmera de vídeo portátil em 1969, entendendo a tomada do vídeo por movimentos sociais como um ato político. Na segunda parte, analiso a trajetória de vida de Rita Moreira, considerando a sua ida aos Estados Unidos nos anos 1970 como determinante em sua formação como feminista e como artista.

Arte longa, vida breve: o vídeo como ferramenta política

“Arte longa, vida breve” é o verso que abre o poema “Greve” de Augusto de Campos, publicado em 1962. Essa ode aos acontecimentos políticos “breves” – como uma greve – porém eternizados pela arte – o poema – é um exemplo da conjunção entre arte e política. Por ser uma importante fonte da expressão cultural e social, sempre inserida em um contexto histórico específico, a arte é carregada de significados marcados por esses contextos. A produção da arte é sempre social, situada e produzida historicamente, além de ser atravessada por razões biográficas, psicológicas e sociais (WOLFF, 1981). Tendo em vista o conceito de gênero abordado na introdução desse trabalho, fica claro que as relações de gênero estão imbricadas às razões biográficas, psicológicas e sociais que são determinantes para a produção artística, ou seja, as relações de gênero produzem marcas na produção artística.

Para melhor compreendermos a tomada das câmeras pelas mulheres, é importante entender que a produção de vídeos pode ser caracterizada como uma produção discursiva. De acordo com a definição de Foucault (1996), o discurso é uma forma de verbalizar diferentes compreensões de mundo, sendo a reverberação de verdades e realidades, efetivando-se no âmbito da materialidade, legitimado por relações de poder. Os discursos têm como pano de fundo limitante de sua função enunciativa “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço” (FOUCAULT, 2008, p. 133), e, portanto, o discurso é

sempre marcado pela alteridade e pela subjetividade. Para o mesmo autor, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo por que, pelo que se luta, é o próprio poder do qual queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10). Dessa maneira, podemos compreender que a partir do momento em que mulheres se apoderam da produção artística, infringe-se a ordem dominante do discurso, pois há a ocupação de espaços de poder outrora exclusivamente masculinos por essas sujeitas subalternadas.⁴ Assim, refletir sobre a produção artística das mulheres é também refletir sobre conflitos de poder.

A partir da leitura de Michel Foucault, a epistemologia dos estudos de gênero elaborou a noção de práticas de resistência de mulheres a partir da construção das escritas de si. Para Foucault (1992), a escrita de si funciona como um modo de subjetivação, entendendo no exercício da escrita pessoal, o próprio sujeito se constitui, formando sua identidade. É nesse sentido que podemos pensar que os vídeos produzidos por Rita Moreira possam constituir “objetos de conversa consigo mesmo” (FOUCAULT, 1992, p. 130), refletindo a subjetividade de sua autora. Nesse sentido, “a ‘escrita de si’ se destaca como uma prática de constituição da subjetividade e de trabalho sobre si na relação com o outro, como linha de fuga diante do poder como meio de abertura para o outro.” (RAGO, 2013, p. 265).

A artista mexicana Mónica Mayer afirmou que “si uno pretende hacer un arte revolucionario en términos políticos, primero tiene que serlo en términos artísticos” (MAYER, 2007, p. 404)⁵. Assim, a busca de novas estéticas está intimamente ligada à política. Como aponta Rancière (2009), o caráter político da arte é também estético no sentido em que se coloca como resistência a determinada forma de partilha do sensível⁶ anteriormente estabelecida. Assim, a arte política “encontra no seu teor político, social-crítico e reivindicativo, um movimento para suplantar a técnica formal e tornar visível outros sentidos, significados e subjetividades de protesto” (COSTA; COELHO, 2018, p. 27).

Com a difusão das câmeras de vídeo, uma nova estética é possibilitada (DUBOIS, 2004). Segundo Philippe Dubois, para pensarmos o vídeo, talvez devêssemos “considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como estado-

⁴ Para a melhor compreensão da subversão do discurso pelos sujeitos e sujeitas subalternas, ver mais em SPIVAK, 2010.

⁵ “Se alguém pretende fazer uma arte revolucionária em termos políticos, primeiro deve o fazer em termos artísticos”.

⁶ Jacques Rancière define o termo “partilha do sensível” da seguinte maneira: “Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas” (RANCIÈRE, 1995, p. 7 apud RANCIÈRE, 2009)

imagem, como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanham)” (DUBOIS, 2004, p. 100). O vídeo, portanto, pode ser visto como uma imagem-ato: “o domínio singular que nos ocupa possui uma única palavra, vídeo, para designar ao mesmo tempo e indistintamente (e daí uma de suas singularidades primeiras) o objeto e o ato que o constitui. A imagem como olhar ou o olhar como imagem” (DUBOIS, 2004, p. 72). Ou seja, para considerarmos a produções de vídeos de mulheres, podemos pensar no olhar das mulheres como uma imagem: a produção de vídeos feministas é um ato de resistência, uma imagem-ato.

A possibilidade da produção de imagens em vídeo, antes restrito às redes televisivas, alcançou outro público no final da década de 1960. Em 1967, nos Estados Unidos, foi lançada a primeira câmera portátil de vídeo comercializada no mundo: a *Sony Portapak* (JEANJEAN, 2011). Nesse país, a produção audiovisual já era frequente no meio da contracultura mesmo antes da chegada dessa câmera, mas o lançamento da *Portapak* abriu novas possibilidades técnicas, narrativas e políticas aos movimentos de contracultura. Desde os anos 1960, as câmeras *Super 8* da Kodak, colocadas à venda em 1965, permitiam a captação de som e imagem sincronizadamente (OLIVEIRA, 2001). Segundo Oliveira,

Estas primeiras experiências com o vídeo foram marcadas pelo acirramento da crítica ao *establishment* e pelo ambiente da contracultura, dialogando com as diversas práticas artísticas de dissolução da obra como algo fechado [...]. Embora não vinculadas às instituições televisivas, mantiveram uma estreita relação com a televisão, no sentido de colocarem-se em uma perspectiva contrária a ela, valorizando os aspectos pessoais, as ideias, os processos, e não o acabamento dos produtos. Concebidos como antídotos à televisão, estes vídeos procuravam estabelecer uma relação com o espectador caracterizada pelo tom de provocação, de perturbação. Para a exibição ter a desejada força de estranhamento, o vídeo experimental buscava tornar presente situações que provocassem no receptor um estado intenso, que a exibição desencadeasse um processo suficientemente vivo, forte, de modo a não reproduzir a atitude passiva suscitada pela televisão (OLIVEIRA, 2001, p. 258).

Assim, nesse momento, muitos críticos e estudiosos do cinema acreditavam que a contrainformação seria intrínseca ao uso do vídeo, suporte que representava uma “promessa de novas relações sociais” ao negar a televisão e seu papel alienante (GAUTHIER, 1972, apud SANTORO, 1989, p. 25). Nesse mesmo sentido, a utilização do vídeo foi atravessada pelo conceito da “televisão de guerrilha”, termo que apareceu pela primeira vez em um manifesto de 1971 assinado por Michael Shamberg e a *Raindance Corporation* (BOYLE, 1997). O manifesto condenava a massificação dos meios de comunicação, principalmente da televisão, e afirmava que o vídeo seria uma das formas de descentralizar essa produção de imagens ao dar espaço para a fala de outros sujeitos. Os vídeo-guerrilheiros acreditavam poder modificar toda a estrutura dos meios de informação dos Estados Unidos (BOYLE, 1997), mas, no início dos

anos 1980, esse objetivo se mostrou uma mera utopia – o que não invalida a importante experiência desses coletivos de vídeo.

Nos Estados Unidos, as produções independentes conseguiram ocupar algum espaço na televisão, levando importantes pautas políticas para o meio das TVs de acesso público, como as TVs comunitárias. Segundo Oliveira, nesse país, as operadoras de televisão eram obrigadas a fornecer toda a infraestrutura necessária para o funcionamento das TVs Comunitárias (OLIVEIRA, 2001, p. 75). Além disso, algumas emissoras de televisão realizavam oficinas e pesquisas sobre as novas possibilidades técnicas e estéticas do vídeo, financiadas principalmente por uma instituição filantrópica chamada *Public Broadcasting Service*, fundado em 1969 (FECHINE, 2007). Rita Moreira, que produziu seus vídeos no contexto da televisão de guerrilha, conta que além de enviarem os vídeos para exibição em festivais e em universidades, ela e sua companheira, Norma Bahia Pontes, conseguiam exibir os vídeos na televisão. Ela diz que “havia dois canais a cabo – *cable TV*, que eram *Public TV* e *Manhattan TV*. Então, [os vídeos] eram bastante exibidos mesmo” (MOREIRA, 2019, p. 19).

A câmera de vídeo transformou-se numa ferramenta de luta política, servindo como suporte aos novos movimentos sociais que se fortaleciam ao longo da década de 1970 (LECLER, 2013). Dentre esses movimentos, consolidava-se no cenário mundial a “segunda onda”⁷ do movimento feminista. A “primeira onda” teria ocorrido no final do século XIX e início do século XX, pautada principalmente na luta pela reivindicação pelos direitos econômicos, sociais e políticos, sendo a luta pelo sufrágio feminino uma das principais reivindicações do movimento (PEDRO, 2006). Creio que seja importante remarcar que as mulheres que estavam à frente da luta desse movimento de “primeira onda” eram, em sua maioria, brancas e pertencentes às altas camadas da sociedade. Por outro lado, já na segunda metade do século XX, o feminismo de “segunda onda” alcançou mulheres de outras etnias, classes e sexualidades. Nesse momento, as pautas do feminismo reivindicavam uma luta estrutural, que visava o combate ao patriarcado. As feministas também refletiam sobre os direitos sexuais e reprodutivos das mulheres, construindo grupos de reflexão, onde, juntas, percebiam que as questões antes vistas como privadas e até proibidas de serem discutidas em

⁷ Existe uma discussão sobre a utilização do termo “ondas” do feminismo, já que esse termo evocaria a construção cronológica e positivista de uma narrativa progressista do movimento, como aponta Hemmings (2009). Essa narrativa ignora que o feminismo vem sendo construído constantemente desde o fim do século XIX (CRESCÊNCIO; PEDRO; WOLFF, 2016). Entretanto, reconheço que a utilização do termo “ondas” do feminismo é importante para demarcar o contexto histórico sobre o qual se discute. Assim, quando utilizado, o termo estará entre aspas.

público eram questões políticas, que precisavam ser enfrentadas de forma coletiva pelas mulheres (PEDRO, 2012).

Nesse momento, quando se passou a pensar não mais em uma “mulher”, mas em “mulheres” (PEDRO, 2006), o movimento feminista estabeleceu diálogos com outros grupos considerados minoritários pela esquerda, como o movimento negro, o movimento gay e o movimento lésbico, os quais, segundo os grupos hegemônicos de esquerda, teriam pautas secundárias e desviantes à chamada “luta principal”. Pleiteando o diálogo com cada vez mais mulheres, o movimento feminista necessitava de novas ferramentas para a propagação dos debates e ideias. Assim, muitas feministas buscaram engajar produções audiovisuais às suas pautas, favorecendo sua militância e resistência política através da arte.

Por mais que algumas artistas não se dissessem feministas, pode-se considerar que muitas obras de autoria feminina desse período tem um caráter feminista, pois “a arte faz política antes que os artistas o façam” (RANCIÈRE, 2010, p. 51). A criação da Artists in Residence Gallery (A.I.R. Gallery) em 1972, a primeira galeria exclusivamente feminina de Nova Iorque, significou a consolidação de um espaço para o encontro da arte com o feminismo e vice-versa.

Na década de 1970, nos Estados Unidos, Ana Mendieta, Suzanne Lacy e Martha Rosler trabalhavam com alguns temas feministas em comum, como, por exemplo, a normalização do estupro e do feminicídio no país. As três artistas se utilizaram do vídeo como importante meio de realização de suas obras⁸. Nos mesmos anos 1970, na França, Nil Yalter dialogava com feminismo por meio da videoarte, produzindo o vídeo *The Headless Woman or the Belly Dancer* em 1974. Também na França, destaca-se a criação de coletivos de cinema militante feminista, como o coletivo *Les Insoumuses*, fundado por Carole Roussoupoulos, Delphine Seyrig e Ioana Wieder, todas integrantes do *Mouvement de Libération de Femmes* (M.L.F.). No Brasil, entre os anos 1970 e 1980, temos, entre outras artistas, Letícia Parente como pioneira no uso do vídeo para a produção artística. Como exemplo do diálogo da artista com ideias do feminismo temos o vídeo *Preparação I*, que questiona os estereótipos de feminilidade que definem o cotidiano de muitas mulheres. Além disso, temos, é claro, os vídeos de Rita Moreira,

⁸ Outras galerias exclusivamente femininas foram criadas ao longo da 1970 nos Estados Unidos, além da organização de diversos eventos que propunham o contato entre essas mulheres. Ver mais em: GARDNER-HUGGET, 2012.

⁹ A artista cubana Ana Mendieta não trabalhou com a tecnologia do vídeo, pois suas *performances* eram gravadas em câmera Super 8. Entretanto, assim como as outras artistas citadas, Mendieta utiliza o audiovisual como meio para sua prática artística.

mais inclinados à forma do documentário, que abordam temas engajados às questões das mulheres.

Essas e muitas outras artistas formavam formados coletivos de vídeo de mulheres e organizavam festivais anuais de vídeo, onde prevalecia a apresentação de vídeos documentários com temáticas feministas (GEVER, 1983). Martha Gever (1983, p. 25), escrevendo no contexto da difusão das câmeras de vídeo, argumenta que “for feminist artists, then, making documentary films, arts, and now videotapes [...] usually proposes a redefinition of ‘reality’ by asserting the validity of women’s existence and experiences, by challenging accepted ideas about those experiences”.¹⁰ Julie Gustafson, Cara DeVito e Nancy Cain foram alguns dos nomes que colocavam em seus vídeos temas dos debates do feminismo que giravam em torno de temas como sexualidade, casamento, violência física e sexual, entre outros (GEVER, 1983).

Era comum que os vídeos produzidos pelas mulheres mostrassem conversas entre uma voz em *off* – normalmente, a voz da produtora do vídeo – e o rosto de alguma mulher que responde às perguntas da voz em *off* (GEVER, 1983). Às vezes, é possível perceber uma estética ligada a uma espécie de “humor” feminista muito característico da linguagem militante do *Women’s Liberation Movement*, um dos grupos de compunha a militância feminista nos Estados Unidos.

No final dos anos 1970, a euforia dos usos do vídeo desvaneceu. Isso ocorreu principalmente porque a promessa utópica da descentralização da televisão e das novas relações sociais não se consolidou. Ainda que os usos do vídeo não tenham, de fato, desestruturado os meios de comunicação em massa, as experiências de várias artistas com a produção de vídeos feministas foram muito importantes para a circulação dos debates do feminismo.

Rita entra em cena

Rita Moreira nasceu em São Paulo, em novembro de 1944. Ela relembra que houve dois períodos de sua vida que foram marcantes por terem sido “muito bons”. Um deles foi a infância na fazenda de sua avó, no interior de São Paulo, e outro foram os anos de sua juventude em Nova Iorque. Entre esses dois momentos, houve seu primeiro contato com o feminismo, que se deu dentro de sua casa, através de sua mãe. Quando perguntei se ela se considera feminista, ela respondeu: “claro que sou feminista. Minha mãe também era feminista. E eu acho que até a minha bisavó, embora não se dissesse feminista, também era feminista” (MOREIRA, 2019, p.

¹⁰ “Para artistas feministas, produzir documentários, fotografias e, agora, vídeos [...] geralmente propõe a redefinição da “realidade” ao afirmarem que a existência e as experiências das mulheres são válidas, desafiando ideias comumente aceitas sobre essas experiências”.

4). Ela também conta que foi Simone de Beauvoir quem lhe salvou a vida, lá pela década de 1960: “eu devia ter uns 16, 17 anos quando li *O Segundo Sexo*, e aí me salvou a vida das angústias, das coisas que eu tinha” (MOREIRA, 2019, p. 4).

A leitura de *O Segundo Sexo* educou mais de uma geração de feministas não só no Brasil, mas em todo o mundo. O livro, lançado em 1949 na França, chegou no Brasil ainda em francês a partir de fins da década de 1950, sendo lido pela brasileira principalmente entre os anos 1960 e 1980 (BORGES, 2007). É nessa obra que Beauvoir explora a famosa afirmação de que “não se nasce mulher, torna-se”, a frase que inaugura o segundo volume do livro. Tornamo-nos mulheres no sentido em que somos produzidas social e historicamente como tais através de processos que nos condicionam socialmente à subalternidade em relação ao homem. Enquanto o homem é considerado a norma, a mulher é moldada a tornar-se o Outro, sendo “exclusivamente definida em relação ao homem” (BEAUVOIR, 1970, p. 183).

Além de influenciá-la no feminismo, para Rita, sua mãe foi uma importante referência de resistência à ditadura. Rita conta que lembra dela nos protestos nas ruas ao lado das freiras católicas: “nesses tempos, eu lembro bem da minha mãe, ela era muito corajosa. Ela, de braços dados, com a Madre Cristina. e com as outras, enfrentou aqueles caras com o esguicho, eles vinham com o esguicho” (MOREIRA, 2019, p. 6), referindo-se à violenta repressão que as manifestações de rua enfrentavam. Para Rita, sua mãe, que “fazia aquela *mélange* de Mao Tsé Tung com Jesus Cristo” (MOREIRA, 2019, p. 5), era “bem revolucionária” (MOREIRA, 2019, p. 5), e considerava que a filha resistia à ditadura revolucionando os costumes.

[em 1968] prenderam as moças todas de Ibiúna, e aí [...] a minha mãe ligou para mim e disse que se até certa hora não fossem ligar, que aí era para eu ligar pra não sei que número, e eu lembro dela dizendo: olha, agora a coisa piorou tanto que estamos todos juntos! Partido Comunista, Partido Socialista – ela era ligada às Católicas, né. E aí ela me disse que tinham perguntado a ela: mas a sua filha não está na resistência? E a minha mãe disse: a minha filha faz a *revolução dos costumes*! (MOREIRA, 2019, p. 5)

A revolução dos costumes a qual se refere a mãe de Rita teve como marco o ano de 1968, quando uma importante parcela da juventude recusou o poder estabelecido, experimentando os limites não só na política, mas também no comportamento. A luta dessa juventude era a favor de um novo mundo, e, por isso, buscava-se destruir tudo o que viera antes: questionavam-se as relações entre os jovens e adultos, entre os professores e alunos, entre os homens e as mulheres. Fosse em Paris, em Nova Iorque, no Rio de Janeiro, em Praga ou em

¹¹ Célia Sodré Doria (1916-1997), a Madre Cristina, freira da Congregação de Santo Agostinho, foi educadora e psicóloga popular que atuou na resistência à ditadura militar.

Tóquio, a juventude subvertia os costumes ditos incontestáveis pela igreja e pela família. Uma das principais aspirações dos jovens era sentir prazer em seus cotidianos, recusando uma vida pautada no tédio em troca da sobrevivência dentro do modo de produção capitalista. As noções que se acreditavam inabaláveis acerca dos relacionamentos convencionais, da instituição do casamento burguês, do sexo e da virgindade foram colocadas em xeque, e assim, a revolução dos costumes trouxe mudanças drásticas ao comportamento dos jovens. Para as mulheres, questionar e negar os costumes tradicionais associava-se à ideia de existir no mundo para além da vida privada, podendo alcançar, ao mesmo tempo, a autonomia financeira, política e sexual (ALMEIDA, 1998).

Algumas das manifestações da revolução dos costumes se deram por meio do campo artístico, na música, no cinema, no teatro. Maria Bethânia, de calças compridas, interpretando *Carcará* no musical *Opinião*, desafiava os estereótipos de gênero da época. Considerada uma mulher “viril”, de postura “rústica”, o corpo feminino de Bethânia não estava à disposição dos desejos masculinos. Rita Moreira conta que “odiava a escola”, e que “só fazia andar pra cima e pra baixo com o Caetano, Bethânia, no tempo do *Opinião*” (MOREIRA, 2019, p. 8). Sua mãe a fez decidir: estudar, trabalhar ou sair de casa. Rita acabou optando por trabalhar, entrando na editora Abril ainda na década de 1960, onde ficou até 1972, trabalhando na edição de textos. Esse foi um dos locais no qual Rita viu as diferentes faces da repressão da ditadura militar, que ameaçava a liberdade de imprensa nas redações de jornais em todo o país.¹²

[...] eu trabalhava, por exemplo, na Editora Abril, e cada andar tinha um espião, a gente já sabia quem era o espião. [...] Durante a ditadura, a gente trabalhava, e de vez em quando tinha que dar uma fugida, porque sabiam que estavam procurando alguém e eu fugia para ajudar. E também a gente salvou uma moça, que ficou escondida no banheiro o dia inteiro, a Carmen. E aí eu que fui guiando, porque eu era muito doida, eu guiava muito bem. E o dia inteiro ficamos tentando ver como é que fãmos fazer ela fugir, porque estavam os brucutus, – acho que era brucutus que a gente dizia! – estavam eles com aquela fotografia dela enorme, e aí... eu não era revolucionária, mas eu era um tipo de revolucionária. Decidiu-se que a fuga da Carmen seria na hora que sai todo mundo junto, para sair uma turma em volta dela, porque eu nem sei nem a cara dela, porque... e você sabe que interessante... durante o dia inteiro que a gente ficou tentando achar uma carteirinha pra sair pela gráfica, – o prédio da gráfica ficava ao lado – tinha uns rapazes que ajudavam. Na hora de sair foram só as mulheres que para ficaram em volta dela, mulheres fazendo uma balburdia, mulher gritando, fazer “que nem mulher”. As mulheres todas ficaram gritando para escondê-la no meio de nós. Eu me lembro daqueles braços levantados – dos policiais – com a fotografia dela, porque eles não conheciam a cara dela. Sabe que só foi mulher? Assim... “quem vai no carro para fugir?”. Foi bem emocionante mesmo. [...]. Eu estou contando, sem querer, *um dos maiores acontecimentos da minha vida*. Aí, a ordem era: não parar na saída. [...]. E nós, um monte de mulheres, então, às seis horas, quando saía aquele monte de gente, ficamos todas em volta dela,

¹² Sobre a censura, é pertinente o trabalho de FICO, 2002. Também vale a leitura do segundo capítulo da dissertação de BRIGGMANN, 2018.

e... eu nem sei como fiz isso, mas fui eu! Com meu carro, rompi a corrente e acelerei, porque eu corria muito de carro, era muito louca com o carro! E chegamos lá no alto da Lapa, alto da Casa Verde, marcamos de entregar ela para um outro carro. O engraçado é que quando a minha mãe soube, ela disse: “que horror! Você se arriscou!” E eu falei: “uai! Mas não é isso que você está fazendo?” E ela disse: “ai, mas a minha filha não!”. [risos] (MOREIRA, 2019, p. 6)

O acontecimento que Rita remonta foi recorrente nas redações de todo o Brasil. Essa história, em específico, *um dos maiores acontecimentos de sua vida*, se refere à fuga de Carmen Maria Craidy, que fugiu da editora Abril, em 1971, para o exílio na França. Carmem era procurada por ter contato com pessoas que pertenciam ao Movimento Revolucionário dos Trabalhadores (MRT), uma organização clandestina da luta armada. Carmem confirma o que Rita contou, reafirmando que “o pessoal da Editora Abril era muita gente de esquerda, tanto que semanalmente a polícia ia lá prender alguém” (CRAIDY, 2015, p. 6). Em sua entrevista, apesar de não mencionar Rita, Carmem também conta a trágica aventura do dia em que a polícia foi buscá-la na editora, de onde ela saiu deitada chão de um fusca que “passou voando na portaria”.

Esse episódio de repressão foi, provavelmente, um dos catalisadores para a ida de Rita à Nova Iorque. Para Rita, a mudança para os Estados Unidos em 1972 funcionou mais como uma busca do que um autoexílio, sendo também um momento de fuga. Ela diz que “chamaria mais de fuga, e não de autoexílio. Fuga e busca. E foi, realmente, tinha uma coisa lá [em Nova Iorque].” (MOREIRA, 2019, p. 11). Entre 1972 e 1980, Rita só visitou o Brasil uma vez, acompanhada da companheira Norma Bahia Pontes. Essa visita foi um momento de muita tristeza para as duas. Rita recorda: “Voltei [para o Brasil] uma vez, eu lembro de nós duas olhando a lareira e chorando com a situação aqui. Fiquei só um pouquinho, visitando mãe, e tal, e voltamos para lá” (MOREIRA, 2019, p. 8).

Rita mudou-se para Nova Iorque ao lado de Norma Bahia Pontes¹³, sua companheira. A experiência das duas na cidade esteve atravessada por dois principais fatores: o vídeo e a lesbianidade. O primeiro documentário que Rita assistiu foi na casa de Norma, e Norma escolheu Nova Iorque por imaginar que a cidade era um espaço onde seria possível viver a sexualidade de forma mais livre. Além disso, a mudança para lá foi impulsionada pela popularização do primeiro equipamento de vídeo. Rita conta:

¹³ Norma Bahia Pontes nasceu em Salvador, na Bahia. Formou-se em sociologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e, logo depois, foi para Paris estudar no *Institut des hautes études cinématographiques* (IDHEC). De volta ao Brasil, trabalhou na agência publicitária Thompson e Mcan Erickson como diretora de filmes publicitários. Era militante do Partido Comunista do Brasil. Em 1972, mudou-se, ao lado da companheira Rita Moreira, para Nova Iorque, onde morou até os anos 1980.

Eu fui embora em 1972. Antes disso, eu tinha conhecido a Norma Bahia Pontes, que era uma grande... ela faleceu. Era uma grande, grande cineasta. E eu lembro que eu fiquei... a primeira vez que eu vi um documentário foi na casa dela. Ela estudou na França, no IDHEC, que é um instituto de cinema, o mesmo que o Resnais etc., e ela era daquela geração dos que falavam francês, dos cineastas daquele tempo. [...] e a gente não aguentava mais aqui. Ela já tinha vivido em Paris, aí ela sugeriu que a gente fosse para Nova Iorque. Que lá em Nova Iorque estava surgindo o primeiro vídeo portátil... [...]. O Portapak! É... e aí nós fomos, e acabamos ficando no total uns seis anos (MOREIRA, 2019, p. 8)

Uma das razões da Norma escolher Nova Iorque é que ela viu num jornal uma foto de uma mulher carregando um cartaz escrito: “I’m lesbian and I am proud”. Aí ela achou que era só aquela mulher e disse: que mulher incrível! Que coragem! E quando nós chegamos lá, aquele espanto, aquela multidão! (MOREIRA, 2019, p. 21)

Já no primeiro ano em Nova Iorque, Norma obteve auxílio financeiro por meio de uma bolsa da Universidade de Guggenheim, o que permitiu que Rita e ela comprassem o primeiro equipamento de vídeo e começassem a gravar. Estudantes da primeira turma de vídeo-documentário na New School For Social Research, Norma e Rita gravaram seus primeiros vídeos com uma Portapak, compondo a série *Living in New York City*. A série é formada por sete vídeos: *Lesbian Mothers* (1972), *Lesbianism Feminism* (1974), *Born in a Prison* (1974), *On Drugs* (1974), *Walking Around* (1974), *She has a beard* (1975) e *The Apartment* (1975). O primeiro vídeo produzido por Norma e Rita, *Lesbian Mothers*, foi escolhido para representar a New School For Social Research na primeira mostra internacional de vídeos em Tóquio, no Japão. Rita atribui a escolha do vídeo para representar a escola às habilidades técnicas que ela e Norma já possuíam por conta das suas experiências com edição de textos e cinema, respectivamente.

Eu editava aqui na Abril, então, quando eu e a Norma entramos na escola de vídeo em Nova Iorque, ela já dirigia filmes, e eu editava textos. Então, acho que isso ajudou muito a gente a ter o nosso vídeo como sendo o melhor, porque eu editava textos, e passei a editar textos no vídeo. A gente ganhou uma porção de prêmios. E o foco dos prêmios, muitos eram para edição e também para trilha. E a edição, eu já sabia editar... (MOREIRA, 2019, p. 13).

Todos os vídeos da série *Living in New York City* conversam com o feminismo de uma forma ou de outra. Isso porque foi em Nova Iorque que Rita teve seu primeiro contato com os movimentos feministas articulados, com os quais ela teve contato através do movimento lésbico.

Então eu acredito que eu já fosse feminista, mas eu só fui entrar mesmo no movimento depois do movimento gay. Eu entrei primeiro no movimento gay, em Nova Iorque, e depois no feminismo. Também por causada de umas idas à Paris, contato com o MLF, *Mouvement de Libération de Femmes* (MOREIRA, 2019, p. 4)

¹⁴ IDHEC é *Institut des Hautes Études Cinématographiques*, localizado em Paris, França

Assim como Rita, muitas mulheres que se articularam com o movimento feminista nos Estados Unidos conheceram o feminismo através do movimento lésbico. A história do movimento lésbico em Nova Iorque iniciou-se dentro *Gay Liberation Front* (GLF), fundado em 1969 logo após os acontecimentos do Stonewall.¹⁵ Cerca de dez a quinze por cento do grupo era composto por lésbicas, entre elas Martha Shelley e Michela Griffo, que, em 1970, se desassociaram do grupo, pois sentiam que suas pautas eram invisibilizadas pelos homens gays do GLF (FADERMAN, 2016). Por outro lado, as mulheres lésbicas também se sentiam excluídas do movimento feminista. Ainda em 1970, dentro do *National Organization for Women* (NOW), Betty Friedan preocupava-se com a “Ameaça Lilás” à sua organização. A “Ameaça Lilás” seria a ofensiva das mulheres que pediam à inclusão de questões tocante às singularidades da lesbianidade às pautas do NOW. Friedan acreditava que o feminismo seria “malvisto” se as pautas das mulheres lésbicas fossem acatadas (FADERMAN, 2016), além de considerar que a afirmação do lesbianismo como identidade política seria antifeminista, pois estava falando sobre sexo e não sobre política. (PODMORE; TREMBLAY, 2015).

Por isso, as mulheres que protagonizaram a “Ameaça Lilás” formaram um grupo lésbico de feministas radicais que recebeu o nome de *Radicalesbians of New York City*, fundando a primeira frente do *Lesbian Liberation Movement* (LLM) da cidade. De acordo com Podmore e Tremblay,

radical lesbianism calls into question normative gender regimes [...]. it analyzes heterosexuality as a political regime that enables men, as the dominant social class, to appropriate, exploit and oppress women as a subordinate class. Finally, as a general rule, lesbian feminism adheres to feminist ideals of equality between women and men and self-determination for women but extends a feminist critique to heterosexuality (PODMORE; TREMBLAY, 2015, p. 7).¹⁷

Assim, o contato com o movimento lésbico – que conversava constantemente com os ideais do feminismo – proporcionou novas temáticas para a produção de vídeos de Rita e Norma. Se deu nesse contexto a produção do já citado *Lesbian Mothers*, de 1972. Rita detalha como foi a produção desse vídeo:

¹⁵ Em 28 de junho de 1969, no bar Stonewall Inn do Greenwich Village de Nova Iorque, o público LGBT que frequentava a casa foi violentamente atacado pela polícia. Entretanto, os frequentadores do bar e outros membros da comunidade LGBT de Nova Iorque reagiram, dando início a motins que consagraram um importante marco da luta pelos direitos LGBT nos Estados Unidos. Ver mais em CARTER, 2004.

¹⁶ Nos anos 1970, Ti-Grace Atkinson, feminista radical, afirmava que o lesbianismo seria uma escolha e uma estratégia política, acreditando que o feminismo era a teoria, e o lesbianismo, a prática (FADERMAN, 2016). Nos anos 1980, o lesbianismo político se fundamentou a partir das leituras de Adrienne Rich, *Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica* (1980), e Carole Pateman em seu *Contrato Sexual* (1988).

¹⁷ “O lesbianismo radical questiona os regimes normativos de gênero. [...]. Analisa a heterossexualidade como um regime político que permite que homens, como classe social dominante, se apropriem, explorem e oprimam mulheres como uma classe subordinada. Ainda, o feminismo lésbico adere aos ideais feministas de igualdade entre homens e mulheres e a autonomia feminina, mas estende a crítica feminista à heterossexualidade”.

[Norma] viu no *Village Voice* – que naquela época, era uma coisa boa, hoje em dia é uma porcaria – um anúncio de uma reunião de mães lésbicas num Fire House. [...] lá fomos nós, ver o que era aquilo, foi aí que nós decidimos que o nosso tema seria *lesbian mothers*. Era uma reunião de mães lésbicas no Fire House... Fire House é a casa dos bombeiros. Chegamos na casa dos bombeiros, aquele monte de mulher, mas um monte mesmo! Acho que umas duzentas. E aquele barulho de criança lá em cima. E aí nós começamos a pegar as personagens, ali, e fomos lá em cima, ó, rapaz. Fomos lá em cima, lá estava aquele monte de crianças que eram filhos das mães lá embaixo, e quem que estava lá tomando conta das crianças? Os homens! Nós ficamos completamente assim... por isso que eu disse, que eu entrei primeiro no movimento gay. [...]. Então, a Norma diz: meu deus, é isso que nós vamos fazer, nunca vi uma coisa dessas, que coisa mais extraordinária, pronto, é isso (MOREIRA, 2019, p. 23)

Assim, *Lesbian Mothers*, um vídeo de 27 minutos, é composto por cenas de entrevistas com mulheres que falam sobre as questões da maternidade dentro de relacionamentos lésbicos. São apresentados os argumentos de pessoas contrárias à maternidade lésbica e os argumentos das mulheres que estavam no Fire House. Assim, o vídeo aborda questões como a custódia dos filhos, a aceitação da família e a lesbofobia que impregna a sociedade ocidental. Ainda, entre as falas das mulheres, são intercaladas cenas de um casal lésbico trocando beijos e carícias ao som de *Just Like a Woman*, de Nina Simone. Karla Bessa acredita que “o corte abrupto entre a cena erótica e o depoimento de uma mãe faz parte do conjunto proposto, ou seja, elas não estão ali para esconder nada, nem das crianças, nem da sociedade” (BESSA, 2015, p. 80). Ainda, María Laura Rosa aponta que “así, el video va entretejiendo cuerpos con discursos, exhibiendo absurdos fundamentos homofóbicos entre escenas amorosas y temores. De esa manera se desvelaba lo que, años más tarde, Adrienne Rich llamó heterosexualidad compulsiva” (ROSA, 2017, p. 130).¹⁸ A heterossexualidade compulsória era um dos principais temas de debate dentro do movimento lésbico, o que revela os diálogos diretos da produção de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes com o movimento lésbico-feminista.

A questão da maternidade é penosa para as mulheres lésbicas, que enfrentam, até hoje, desafios na sociedade ocidental para a afirmação política de sua maternidade. De acordo com Gayle Rubin, isso se deve principalmente porque “parentesco e casamento fazem sempre parte de sistemas sociais rotais e são sempre costurados em arranjos econômicos e políticos” (RUBIN, 1993, p. 24). A partir do momento que o casamento e o parentesco não servem mais aos interesses do patriarcado, os homens tentam deslegitimar a validade dessas instituições. Ainda, o importante trabalho de Kate Millett (1974) concorda com Engels ao afirmar que a destruição da família patriarcal estaria na base da revolução feminista.

¹⁸ “Assim, o vídeo entrelaça os corpos aos discursos, exibindo argumentos homofóbicos absurdos no meio de cenas de amor e medos. Dessa forma, era revelado o que, anos depois, Adrienne Rich chamou de heterossexualidade compulsória”.

A participação de Rita e Norma no movimento feminista fez com que elas percebessem a importância de espaços exclusivos às mulheres para sua formação enquanto artistas feministas. Rita define que a importância do separatismo foi inspirada pelo movimento negro: “o separatismo dessa época, de não falar com homem, era semelhante ao movimento negro – muitas coisas, aliás, foram inspiradas pelo movimento negro. [...]. Era fundamental que eles se separassem para você se enxergar sem a visão do Outro ali, que estaria sempre nos olhando.” (MOREIRA, 2019, p. 21). Além disso, é possível dizer que a criação desses espaços foi inspirada nos grupos de reflexão feministas¹⁹ – exclusivamente femininos – que tomaram o mundo ocidental ao longo das décadas de 1970 e 1960. Assim, Rita e Norma organizaram um festival de cinema, vídeo e fotografia chamado *Women for Women*, em uma galeria no bairro Soho chamada *Open Mind*.

Eu e a Norma fizemos uma coisa realmente bacaníssima. Durante cinco dias, nós organizamos, no Soho, numa galeria chamada Open Mind, nós organizamos o “Mulheres para mulheres”. Veja: cinco dias. Filmes, fotografias, vídeos, só de mulheres, e só para mulheres. E foi o maior sucesso! (MOREIRA, 2019, p. 14).

Apesar dos vídeos de Rita Moreira não abordarem questões que envolvem sua nacionalidade, ser latino-americana é uma subjetividade que sempre atravessará o que produzimos dentro e fora do país. Ao fim do festival *Women for Women*, Rita percebeu isso com um baque.

Ao final, veio uma americana... por mais maravilhosas e amigas que sejam, é uma coisa inata nelas. Como a gente aqui tem complexo de cachorro vira-lata, elas lá sentem uma superioridade nata. Então, veio essa americana para mim e disse: “it’s amazing! How wonderful! You did better than a New Yorker!”. Beleza né? Aí ela continua: “How come, coming from so deep South...”. “Vinda do sul profundo”, como é que eu consegui fazer “melhor que uma nova-iorquina”? Você compreendeu? Este comentário, que foi o maior elogio que eu já recebi e ao mesmo tempo, a maior afronta, mostra um pouco a visão de superioridade pré-estabelecida (MOREIRA, 2019, p. 14).

O que foi relatado por Rita vai de encontro com o que traz Gloria Anzaldúa (2005) sobre a consciência *mestiza*. Através de um elogio construído em cima de uma ofensa, Rita pode expandir sua consciência de mulher latino-americana nos Estados Unidos, o que se relaciona diretamente com um constante lugar de subalternidade definido historicamente pelos estadunidenses, pelos europeus. Em um outro momento da entrevista, é possível confirmar essa tomada de consciência. Rita diz que “quando perguntaram que língua eu e a Norma estávamos falando, a gente preferia dizer que era russo, porque soa muito parecido. E *é melhor ser russa do que ser latino-americana*” (MOREIRA, 2019, p. 14) – ou seja, mesmo em um contexto de Guerra Fria, nos Estados Unidos era mais aceitável ser uma mulher russa do que uma mulher

¹⁹ Sobre os grupos de reflexão ou grupos de consciência, ver mais em PEDRO, 2012.

latino-americana. Assim, a consciência latino-americana, apesar de ser uma fonte de dor para muitas mulheres, carrega uma energia que “provém de um movimento criativo contínuo que segue quebrando o aspecto unitário de cada novo paradigma”. Por isso, “o trabalho da consciência *mestiza* é o de desmontar a dualidade sujeito-objeto que a mantém prisioneira, e o de mostrar na carne e através de imagens no seu trabalho como a dualidade pode ser transcendida” (ANZALDÚA, 2005, p. 707).

A possibilidade de encontros e desencontros em Nova Iorque era imensa, e esse foi um dos motivos para o vídeo prosperar por lá nos anos 1970 – de acordo com Rita, “lá, tudo aconteceu” (MOREIRA, 2019, p. 9). Nessa cidade, houve uma interessante particularidade nos usos do vídeo: muitos produtores saíam pela cidade filmando questões do cotidiano. Para Boyle, a atmosfera social, cultural e política das ruas de Nova Iorque “provided comedy and drama right at the corner. [...] drug-tripping hippies, sexually liberated young women, erstwhile revolutionaries, cross-country wanderers, bums, winos, and other characters – provided great spontaneous material found literally on one's doorstep” (BOYLE, 1997, p. 8).²⁰ Alguns dos vídeos da série *Living in New York City* foram feitos dentro desse conceito: *Walking Around* (1977)²¹, *On Drugs* (1974)²² e *The Apartment* (1974)²³. Nessa agitada Nova Iorque, Rita e Norma encontraram até mesmo o diretor do Cinema Novo brasileiro, Glauber Rocha, perambulando pelo metrô.

Eu lembro um dia nós estávamos na rua, gravando, estava nevando, e de repente a Norma para, abraça, recebe um abraço daquele ser que parecia um mendigo, porque ele estava com roupas inadequadas. Então, eram cachecóis e roupas enroladas, e eu digo: que tanto ela abraça esse mendigo? Aí ela me diz: Rita, é o Glauber! [risos].

É interessante perceber como as emoções se incorporam à narrativa e às memórias de Rita. Tanto no trecho em que ela rememora que chorou em frente à lareira por causa da “situação” que a ditadura militar infligia ao Brasil quanto nos inúmeros momentos da entrevista em que Rita relembra que os tempos em Nova Iorque eram “muito interessantes” e “muito divertidos”, é possível perceber que as emoções deixam sempre marcas nas experiências vividas. Assim, cabe ressaltar que a importância de se “pensar as emoções como algo que está colado aos corpos e aos pensamentos, que se configura culturalmente e que somente se

²⁰ “As ruas de Nova Iorque propiciavam comédia e drama em cada esquina [...]. hippies drogados, jovens mulheres libertas sexualmente, antigos revolucionários, andarilhos, vagabundos, bêbados e outros personagens – proporcionavam um grande material espontâneo literalmente em frente à porta de casa”.

²¹ *Walking Around* é um passeio pelas ruas de Nova Iorque, mostrando as particularidades e as personagens da cidade.

²² *On Drugs* é um vídeo que debate a questão política da guerra às drogas sob a perspectiva de duas mulheres, uma usuária e uma enfermeira. O vídeo aborda a disputa entre heroína e metadona em Nova Iorque.

²³ *The Apartment* retrata a rotina de Carol, uma atriz de teatro feminista e lésbica que trabalha como taxista para manter-se em Nova Iorque. Carol fala sobre lesbofobia e heterossexualidade compulsória nesse vídeo.

comunica pela linguagem, mas que cada pessoa tem diferentes maneiras de sentir e expressar” (WOLFF, 2018, p. 267).

Por isso é que Rita diz que “os anos em Nova Iorque foram os melhores pedaços da minha vida” (MOREIRA, 2019, p. 9), logo no início da entrevista. As emoções e os afetos sentidos naqueles dias de sua juventude entrelaçam-se às memórias de um momento muito importante para sua formação como sujeita política. Tendo em vista sua trajetória na cidade, é possível perceber que as experiências em Nova Iorque foram primordiais para a construção de Rita como feminista e cineasta – ela declara que seus vídeos sempre serão feministas porque ela é feminista. Em Nova Iorque, muitos foram os aprendizados acerca das especificidades do vídeo. Como aponta Arlindo Machado (2007), por conta questões técnicas como a baixa resolução das imagens, o vídeo tende a decompor a cena em uma série de detalhes que indicam sua totalidade. Dessa forma, é mais propício que os trabalhos de vídeo optem por filmarem em primeiro plano, o que significa “limitar o número de protagonistas que aparecem ao mesmo tempo dentro do quadro e a trabalhar sempre em espaços pequenos [...]. Daí, quase por fatalidade, a dominância de temas íntimos, ligados a pessoas comuns na sua lida diária” (MACHADO, 2007, p. 43). A percepção da importância da abordagem mais íntima das questões do cotidiano das mulheres se traduz na experiência de Norma e Rita em Nova Iorque.

De volta para o Brasil, já nos anos 1980, Rita continuou dialogando com o movimento feminista. Ela conta que realizou vídeos para mulheres feministas muito importantes no cenário político nacional durante o período da redemocratização. Ela diz que

Todos os meus vídeos são a defesa de um ponto de vista. E ao mesmo tempo, denunciando. Mas é denúncia e defesa de um ponto de vista. E eu ganhei dinheiro também fazendo vídeo aqui no Brasil. Depois a Norma ficou lá, depois a Norma morreu, continuei a fazer vídeos. [...] ganhei dinheiro fazendo vídeo. Aqui, Nova Iorque não, aqui. Fazendo vídeo para umas políticas, mas umas mulheres políticas que eu apreciava. Fiz para Alda Marco Antônio, para Ruth Cardoso, para Eva Blay. (MOREIRA, 2019, p. 16)

Além de produzir vídeos para essas mulheres, quando voltou de Nova Iorque, Rita deu aulas de vídeo em São Paulo. Esse momento foi importante para que ela repassasse reflexões que teve através da sua experiência com o vídeo em Nova Iorque.

[...] Dei umas aulas de vídeo, né, aqui no Brasil. Tem duas coisas que eu achava bem fundamentais ensinar: uma era abolir essa ideia de que existe imparcialidade. Não existe imparcialidade em coisa nenhuma. O mundo nos bota numa situação em que você não pode ser imparcial. [...] eu edito de uma maneira a provar algo. O meu ponto de vista. Então, era sempre o nosso ponto de vista. E isso está errado?... (MOREIRA, 2019, p. 13)

Como aponta Janet Wolff, “na produção da arte, as instituições sociais afetam, entre outras coisas, quem se torna artista, como se torna artista, como é capaz de praticar sua arte, e como pode fazer com que a obra seja reproduzida, executada e colocada ao alcance do público”

(WOLFF, 1987, p. 52) – e isso já retiraria o caráter “imparcial” de uma produção artística, pois, como afirmou Rita, “o mundo nos bota numa situação em que você não pode ser imparcial” (MOREIRA, 2019, p. 13). Ainda, existe a questão do agenciamento humano: “há razões biográficas, psicológicas e sociais para a maior parte das coisas que fazemos, e cada nível de descrição é legítimo” (WOLFF, 1987, p. 32). Ou seja, os vídeos de Rita sempre serão feministas porque ela é feminista.²⁴

Algumas considerações

Para além das outras questões exploradas nesse artigo, é importante pensar que os vídeos produzidos por mulheres são importantes fontes históricas. Através deles, é possível a melhor compreensão não só dos movimentos feministas, mas também da história das mulheres como um todo. Os vídeos permitem que observemos a realidade através das experiências das mulheres, o que possibilita a redefinição de “verdades históricas” escritas pelo viés masculino consolidado na tradição historiográfica. Nesse mesmo sentido, cabe exaltar a importância das fontes orais e das histórias de vida, muitas vezes sendo essas a única possibilidade de emitir vozes que não foram registradas nas narrativas históricas ditas “oficiais”. Essas fontes são primordiais para a escrita de uma história das mulheres.

Além disso, penso ser importante ressaltar que o meio audiovisual também é um espaço de articulação política. A popularização do cinema no início do século XX e do vídeo na segunda metade do mesmo século se mostra como possibilidades para as mulheres reivindicarem seu espaço no campo artístico e político. O vídeo e o cinema funcionaram como ferramentas para a difusão de debates políticos que já floresciam em outros ambientes, mas o meio audiovisual também foi um espaço que serviu para despertar a consciência política de vários sujeitos e sujeitas. Assim, ao mesmo tempo em que a arte pode ser utilizada como ferramenta política para movimentos sociais já consolidados, é possível que se construam movimentos em torno da arte.

O mesmo pode ser dito sobre a experiência de Rita Moreira. A aproximação de Rita com o movimento lésbico e o movimento feminista se confunde com o momento em que ela adquiriu uma câmera de vídeo, iniciando suas experimentações com o videodocumentário na busca de novos temas a serem abordados por suas produções. Isso demonstra a intersecção entre o meio audiovisual e o debate político. Os temas abordados nos vídeos de Rita entrelaçam-se

²⁴ Na entrevista, Rita afirma: “Os meus vídeos sempre serão feministas. Meus vídeos sempre serão feministas porque eu sou feminista”.

constantemente com sua subjetividade de mulher, feminista e lésbica, vivendo seus dias de juventude em Nova Iorque. Rita Moreira diz que em seus vídeos, o importante é defender uma causa: “o que é importante no vídeo, para mim... eu defendo causas. Estou sempre defendendo causas” (MOREIRA, 2019, p. 15). Assim, Rita se coloca politicamente em seus vídeos: a construção das causas defendidas é sempre atravessada por sua subjetividade.

Ainda, considero pertinente ressaltar a importância de espaços de sociabilização feminina para a construção política e artística de muitas mulheres. Museus, festivais de vídeo para mulheres, encontros feministas ou festas de lésbicas, os espaços que permitem que mulheres falem livremente entre elas são espaços de troca. A troca pode ser artística, pois fornecem um espaço para a apresentação e circulação de novas produções artísticas, mas também é política – nesses espaços, articulam-se redes de mulheres que entrecruzam contatos, experiências e afetos. Esses espaços de troca entre mulheres funcionam, de certa forma, como os grupos de tomada de consciência dos incipientes movimentos feministas dos anos 1960 e 1970. São locais que permitem que se perceba que o pessoal é político.

A escrita da história do cinema, um campo historiográfico extremamente novo, não contempla importantes sujeitas que fazem parte dessa história. A história das mulheres na história do cinema ainda não foi suficientemente escrita. Ainda hoje, existem muitos obstáculos para a produção audiovisual feminina, e por isso, quando falamos sobre as narrativas femininas que não são escritas, isso se refere tanto à frente quanto atrás das câmeras – faltam mulheres contando histórias de mulheres, mas não faltam histórias a serem contadas.

Rita e Norma, além de diversas outras mulheres que fizeram do vídeo ferramenta do feminismo, deram espaço para mulheres convencionalmente invisibilizadas falarem e serem protagonistas de suas próprias histórias. A trajetória de mulheres na produção de vídeos feministas demonstra que a consolidação do movimento feminista estadunidense foi um conflito social. A intersecção das lutas – dentro da indústria audiovisual, dentro da esquerda – é importante para a construção de um feminismo resistente e combativo, e, ao resgatarmos essas memórias, demonstramos que as mulheres são forças de resistência política em toda a história.

Fontes

CRAIDY, Carmem Maria. Entrevista concedida a Eloisa Rosalen. Porto Alegre, RS, Brasil, 09/03/2015. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Camila Nascimento Azevedo.

MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Maria H. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando (coord.), SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ANZALDÚA, Gloria. *La consciência de la mestiza*/Rumo a uma nova consciência. *Revista de Estudos Feministas*, vol. 3, nº 13, p. 704-719, set./dez. 2005.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BESSA, Karla. “Um teto por si mesma”: multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer. *Artcultura*, Uberlândia, vol. 17, nº. 30, p. 67-85, jan./jun. 2015.

BORGES, Joana Vieira. *Para além do “tornar-se”: ressonâncias das leituras feministas de O Segundo Sexo no Brasil*. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

BOYLE, Deridre. *Subject to Change: Guerrilla Television Revisited*. New Iorque: Oxford University Press, 1997.

BRIGGMANN, Luísa. *Mulheres que foram à luta contra a ditadura nas páginas do jornal Correio do Povo (1968-1975)*. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.

CARTER, David. *Stonewall: The Riots that Sparked the Gay Revolution*. New York: St. Martin's Press, 2004.

COSTA, Maria Alice. COELHO, Naiara. A(r)tivismo feminista – intersecções entre arte, política e feminismo. *Confluências*. Revista interdisciplinar de Sociologia e Direito, vol. 20, nº. 2, p. 25-49, 2018.

CRESCÊNCIO, Cintia L. PEDRO, Joana M. WOLFF, Cristina S. Ondas, mitos e contradições: feminismos em tempos de ditaduras no Cone Sul. In: ROCHA, Marcos A. M (Org.). *Feminismos Plurais*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FADERMAN, Lilian. *The Gay Revolution: the Story of the Struggle*. Nova York: Simon & Schuster, 2016.

FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

FICO, Carlos. "Prezada Censura": cartas ao regime militar. *Topoi*, vol. 3, nº 5, pp.251-286, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GARDNER-HUGGET, Joana. Artemisia Challenges the Elders: How a Women Artists' Cooperative Created a Community for Feminismo and Arte Made by Women. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 33, nº 2, pp. 55-75, 2012.

GEVER, Martha. Video Politics: Early Feminist Projects. *Afterimage*, vol. 11, nº 1-2, p. 25-27 1983.

HEMMINGS, Clare. Contando histórias feministas. *Revista de Estudos Feministas*, vol. 17, nº 1, 2009.

JEANJEAN, Stéphanie. Disobedient Video in France in the 1970s: Video Production by Women's Collectives. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, nº 27, 2011.

LECLER, Romain. Gauchir le cinéma: un cinéma militant pour les dominés du champ social (1967-1980). *Participations*, nº 7, p. 97-125, 2013.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MAYER, Mónica. De la vida y el arte como feminista. In: CORDERO, Karen; SÁENZ, Inda. *Crítica feminista em la teoria e historia del arte*. Cidade do México: Universidade Iberoamericana, 2007.

MILLETT, Kate. *Política sexual*. Lisboa: Dom Quixote, 1974.

OBERTI, Alejandra. ¿Que le hacía el género a la memoria? In: PEDRO, Joana M.; WOLFF, Cristina. S. (Org.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)*. Tese (doutorado em História). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

- PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). *Revista Brasileira de História*, vol. 26, p. 249-272, 2006.
- PEDRO, Joana. M. O feminismo de 'segunda onda': corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Orgs.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: Operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, nº 18, p. 9-18, 1989.
- PODMORE, Julie. TREMBLAY, Manon. Lesbians, Second-Wave Feminism and Gay Liberation. In: PATERNOTTE, D. TRAMBLAY, M. (Orgs.). *The Ashgate Research Companion to Lesbian and Gay Activism*. Farnham: Ashgate, 2015.
- RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escritas de si e invenções de subjetividade*. Campinas: Unicamp, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. Política da arte! *Urdimento*. Revista de Estudos em Artes Cênicas, vol. 1, nº 15, p. 45-69, out. 2010.
- ROSA, María Laura. Un triángulo possible. Redes de relaciones entre el arte feminista argentino, brasileño y mexicano durante los años 70 y 80. In: ROSA, María Laura; DONOSO, Soledad Novoa. *Compartir el mundo: La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2017.
- RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo*. Tradução de Christine Rufino Dabat, Edileusa Oliveira da Rocha e Sonia Corrêa. Recife: Edição S.O.S. Corpo, 1993.
- SALVATICI, Silvia. Memórias de gênero: reflexões sobre a história oral de mulheres. *História Oral*, vol. 8, nº 1, p.29-42, jan./jun. 2005.
- SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 1989.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995.
- SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. História Oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WOLFF, Cristina Scheibe. Corpos narrados nas memórias das ditaduras do Cone Sul. *Seculum Revista de História*, nº 39, p. 267-278, jul./dez. 2018.

WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.